

CONCLUSION

Après avoir, au cours de ce travail, tenté de définir et d'analyser les multiples styles de jeu sur la *vīṇā* en Inde du sud au XX^{ème} siècle, dans la diversité des écoles régionales et des apports individuels, puis ayant décrit avec une certaine précision la facture de cet instrument, pratiquée de manière différente suivant les états, les époques et les luthiers, nous allons pour conclure notre recherche récapituler les principaux grands parallèles qui peuvent être établis entre ces deux domaines en constantes interactions. Quelques perspectives d'avenir seront enfin formulées.

Dans la première partie de cet ouvrage, nous avons longuement étudié le jeu de la *vīṇā* sous les trois angles bien distincts des traditions régionales, de l'esthétique musicale, et de l'évolution historique. Nous avons ainsi pu discerner, correspondant aux quatre états du sud de l'Inde, quatre grandes écoles de jeu, souvent subdivisées en plusieurs *bāṇī-s* ou styles particuliers créés par des artistes de génie, suivis ensuite plus ou moins fidèlement par leurs descendants ou leurs disciples. Parallèlement à cette répartition géographique et à ses subdivisions individuelles, nous avons remarqué que les musiciens se situent par rapport à deux esthétiques opposées, l'une dite vocale ou "*gāyaki*" cherchant à copier au plus près les caractéristiques de la voix, et l'autre, instrumentale, préférant tirer librement parti de toutes les possibilités musicales de la *vīṇā*. De très nombreux mouvements évolutifs comme les bouleversements sociaux, la découverte de nouvelles technologies, des modes liées à l'apparition d'artistes charismatiques, des phénomènes d'acculturation, ou au contraire le rejet de toute influence extérieure par désir de retour à la tradition ou par nationalisme, sont

enfin venus modifier au cours du siècle les répartitions à l'intérieur de ces classifications¹.

Au fil de ces quelques pages, nous allons reprendre une dernière fois cette triple approche, géographique, esthétique et historique, pour tenter de comprendre la relation existant entre le joueur de *vīṇā*, sa musique, et son instrument. Si tous les artistes admettent qu'il est possible de jouer n'importe quel style sur n'importe quelle *vīṇā*, ils s'empressent d'ajouter que leur instrument, presque toujours construit dans la région dont ils suivent la tradition, convient mieux que tout autre à leur musique. Facteurs et musiciens travaillent donc ensemble, les uns pour les autres et au service de la création artistique. Cette dernière ne peut s'exprimer complètement que lorsque ces deux protagonistes se comprennent parfaitement.

Dans les trois derniers chapitres de notre étude, consacrés à la lutherie de la *vīṇā*, nous avons d'abord pu définir une forme archétype de cet instrument, avec ses caractéristiques générales, le nombre de ses cordes, son système de frettes, son résonateur extérieur etc. Nous avons ensuite relevé de très nombreuses petites différences, sur des points d'importance variable, permettant à l'observateur averti d'identifier au premier regard la provenance d'une *vīṇā*. La multiplicité et l'originalité de ces particularités, dues à des savoir-faire régionaux traditionnels, à des influences extérieures spécifiques, à des conditions géographiques ou climatiques originales, ou enfin à des innovations réalisées par des luthiers ou des musiciens à l'esprit inventif, nous permettent d'affirmer qu'il existe incontestablement quatre grandes écoles de facture, très nettement différenciées bien que parfois morcelées, comme en Andhra Pradesh, en traditions plus spécifiques à chaque ville.

Au niveau le plus superficiel, et le plus aisément reconnaissable extérieurement, les particularismes locaux affectent la décoration, l'aspect de

¹ Voir la conclusion de la première partie de notre travail, pp. 514 à 524.

la caisse avec la présence et la forme de ses côtes, la figure du *yāli* et les incrustations de corne gravée sur les bords de chaque pièce. Moins directement observables, mais certainement d'un peu plus d'importance au niveau sonore, certaines structures ou modes d'assemblage des parties entre elles sont aussi privilégiés suivant les états. En remplacement du jaquier, le choix au Kerala et au Karnataka d'une essence comme le palissandre des Indes pour la facture de la table et du *daṇḍipalakka*, rendu possible par la présence d'importantes forêts sur ces territoires, est sans doute beaucoup plus lourde de conséquences sur la qualité finale du timbre. Quelques pièces essentielles montrent enfin des singularités propres à certaines régions affectant très directement les caractéristiques du son et la spécificité musicale de l'instrument.

La table est particulièrement sujette à ces changements, avec sa forme plus ou moins allongée, sa flèche et son épaisseur variables, son rattachement possible à la planche servant de couverture au manche (*daṇḍipalakka*) et son utilisation d'ouïes de toutes tailles. Le chevalet peut présenter sur sa partie supérieure une ou plusieurs plaques de différents métaux et de courbures variables, être pourvu d'un fil (*jīva*) pour enrichir le timbre de certaines cordes (Andhra Pradesh), offrir aux cordes de *tāḷa* une transmission par une tige d'acier fichée dans son pied (Kerala) ou un contact plus direct avec la table par une pièce de bronze reposant sur elle. Les frettes peuvent être d'acier inoxydable offrant peu de frottement, ou de bronze plus rugueux. Les cordes sont de fabrication, de matériau et de diamètre divers, les plus graves pouvant être de laiton plein, ou filées de cuivre sur un noyau d'acier. Le cordier est le plus souvent vissé dans l'extrémité de la caisse, mais est parfois aussi formé partiellement par une excroissance de la table (Mysore). Le volume intérieur du manche dépend en grande partie de la forme adoptée par le *daṇḍipalakka*.

Ces multiples variations sur des points aussi importants de la facture ont pour résultat une très grande diversité de timbre, de puissance et de facilité de jeu des instruments suivant leur origine. A chaque région correspond une certaine couleur sonore, une plus ou moins grande homogénéité entre les registres, des transitoires d'attaque et d'extinction plus ou moins rapides, un équilibre particulier entre les cordes mélodiques et celles du bourdon rythmique. Chaque musicien voulant tirer au mieux parti des caractéristiques propres à sa *vīṇā*, et chaque luthier cherchant à répondre autant que possible aux désirs des instrumentistes, les relations entre les styles de jeu et les particularités de la facture sont constantes. A chaque école correspond un instrument idéal, ce qui explique que beaucoup de *bāṇī-s* aient recours de manière assez exclusive à un luthier attitré¹.

Ces interactions entre factures et styles de jeu sont très nombreuses et nous n'évoquerons ici que les principales. Les tables plates et fines favorisent par exemple les graves et conviennent bien aux musiciens utilisant un registre étendu. Dissipant l'énergie plus rapidement, elles nécessitent par contre plus de pincements, les rendant impropres aux styles affectionnant particulièrement les legatos. Les frettes d'acier, sur lesquelles les cordes glissent presque sans résistance, permettent aux plus virtuoses d'effectuer des phrases en utilisant la technique du tiré avec une rapidité inégalable. Des cordes lisses ne produisent pas les bruits de frottement interdits dans le style de Mysore. La facture du chevalet permet de varier le timbre global de l'instrument, ou d'effectuer des contrastes entre chaque corde donnant les effets de plans sonores propres à certaines écoles. L'équilibre entre les cordes mélodiques et les cordes de *tāḷa*, directement en relation avec le rôle musical de ces dernières (fonction de bourdon continu ou de ponctuation), peut être grandement modifié par le choix des cordes et la structure du chevalet. Les effets plus subtils de certains détails de la lutherie, comme celui de la nature du cordier ou de l'importance du volume

¹ Comme par exemple Narayana Acari pour les styles Karaikudi, Balachander et Tanjore, ou Parameswaracar pour le *bāṇī* de Mysore.

intérieur du manche, nécessiteraient des expérimentations futures pour être plus pleinement appréciés.

Comme nous l'avons souvent mentionné, les multiples *bāṇī-s* dans leur globalité, mais aussi chacun des instrumentistes qui les composent, peuvent être aussi situés, par delà leur origine régionale, en fonction de leur plus ou moins grande fidélité au modèle vocal. Dans la conclusion de la première partie de notre recherche, nous avons énoncé que le jeu de la *vīṇā*, pour répondre à l'esthétique vocale, devait montrer son allégeance envers quatre principes directeurs : la continuité du son (avec une préférence pour l'ornementation employant la technique du tiré, ou à défaut du glissé), la limitation du nombre des attaques, l'ambitus pratiquement restreint à deux octaves et le rejet d'effets instrumentaux¹. L'école de Tanjore, particulièrement dans ses tendances les plus récentes, est la principale représentante de cette manière de jouer qui a influencé à des niveaux divers toutes les autres traditions au cours de ce siècle. En raisons des correspondances permanentes que nous venons d'observer entre les styles de jeu et les caractéristiques de facture, certains instruments sont bien sûr plus ou moins habilités à répondre à cette esthétique et à ses quatre impératifs, et une "*vīṇā* vocale", encore très imparfaite, tend peu à peu à se dessiner.

Pour faciliter le tiré, les frettes de ces instruments sont souvent fabriquées en acier inoxydable, offrant aux cordes moins de frottement que le bronze traditionnel. Des chevilles mécaniques, plus résistantes, remplacent progressivement les chevilles en bois et la couverture du chevillier est parfois découpée pour permettre l'action du tiré en deçà du sillet. La restriction des attaques nécessite une extinction lente du son qui peut être favorisée par une plus grande rigidité de la table, elle-même obtenue par une épaisseur et une flèche relativement importante. Cette rigidité, permettant aussi de mieux résister

¹ Voir pp. 514 et 515.

aux différences de traction provoquées par les tirés de grande amplitude, nuit à la bonne restitution des notes graves, défaut souvent compensé partiellement par l'ouverture d'une ouïe de grande dimension. La faiblesse de ce registre inférieur sortant du cadre de l'ambitus vocal est toutefois secondaire pour les musiciens suivant strictement ces principes. Une grande similitude de timbre entre les différentes cordes est recherchée, et le chevalet ne comporte aucun ajout pouvant rompre cette égalité. Une amplification très sensible cherchant à prolonger au maximum la durée du son est enfin le complément désormais indispensable à cet instrument idéal.

Directement issue de la lutherie de Tanjore, perfectionnée par les facteurs Narayana Acari et S. Ramanathan suivant les conseils de musiciens inventifs comme S. Balachander, Karaikudi Sambasiva Iyer et Rajeswari Padmanabhan, cette *vīṇā* est extrêmement tributaire de l'amplification. Comme l'esthétique vocale se répand de nos jours dans toutes les régions de l'Inde du sud, influençant profondément les styles locaux souvent plus instrumentaux, les factures régionales se transforment elles aussi et se rapprochent peu à peu de ce modèle prédominant. Certaines, comme celle de Trivandrum, ont totalement disparu à son profit. D'autres, à Nuzvidu ou même à Bangalore, portent par de nombreux signes la marque de cette influence grandissante. Seule la lutherie de Mysore, à l'image du style instrumental de cette ville, se distingue par son originalité persistante, malheureusement d'importance marginale.

Faisant toujours suite aux développements de la musique, un nouveau tour de l'évolution marque ainsi la facture de la *vīṇā* au cours de ce siècle. Né à Tanjore au XVII^{ème}, cet instrument, ainsi qu'une grande partie de la musique carnatique, a conquis toute l'Inde du sud au XIX^{ème}, lors de "l'âge d'or" de cet art. Les musiciens, attirés par les foyers culturels que constituaient alors les cours royales, y inventèrent des styles régionaux influencés par les goûts des princes mécènes, par la tradition artistique locale, et parfois par une acculturation

étrangère. Dans chaque cité princière, des artisans, le plus souvent entretenus par les souverains, apprirent à fabriquer la *vīṇā* en la transformant par leurs techniques propres, et en l'adaptant aux exigences de ces différents styles de jeu. Des instruments de très grande qualité, bien différenciés en fonction de leur origine géographique, utilisant des matériaux très nobles travaillés avec un grand soin suivant des règles strictes, furent ainsi fabriqués entre 1850 et 1950 par des luthiers peu nombreux mais ayant un profond amour de leur métier.

Après ce mouvement de flux ayant entraîné une grande diversité des styles et des factures, le reflux vers Tanjore est de nos jours curieusement à l'oeuvre. Grâce au développement des communications, les musiciens circulent sans cesse entre toutes les villes du sud de l'Inde. Leur art et leur style sont diffusés largement sur les ondes de la radio et de la télévision, et vendus partout sous forme de disques ou de cassettes. Les instruments eux-mêmes, passés du rang d'objets "sacrés" à celui de "marchandises manufacturées", peuvent être "exportés" aisément d'un état à l'autre, et une nouvelle loi du marché impose aux luthiers des coûts et des délais incompatibles avec la nécessaire minutie pratiquée autrefois. Dans cette lutte d'influences, le style de Tanjore tend à s'imposer directement ou indirectement, sans doute aidé par l'importance grandissante de Madras considérée comme capitale culturelle de la région. Mieux adaptée que les autres à l'esthétique vocale actuellement prédominante, soutenue par des luthiers bien organisés et en nombre important, bénéficiant enfin d'approvisionnements en matière première mieux assurés, la facture de Tanjore est aujourd'hui considérée comme la référence, malgré une qualité incontestablement en déclin.

La suprématie actuelle du style et de la facture de Tanjore sur toutes les autres traditions locales n'est sans doute qu'une étape dans l'histoire de la *vīṇā*. Des risques de domination et d'acculturation beaucoup plus grands peuvent se

manifester dans le futur, à moyen ou à long terme. Dans le contexte d'ouverture de l'Inde à toutes les influences extérieures, culturelles et commerciales, le jeu et la lutherie de la *vīṇā* peuvent être menacés comme toutes les autres traditions nationales et régionales. L'usage de la guitare et de la mandoline, encore marginal en Inde du sud au début des années 1980, est devenu très répandu pour l'interprétation de la musique carnatique elle-même. Plus légers, plus "faciles" à jouer en amateur, permettant une plus grande virtuosité, bénéficiant d'une image de modernité les rendant attractifs auprès des jeunes générations, nécessitant moins de réglages délicats, pouvant enfin être construits en masse et à prix réduit, les atouts de ces instruments importés sont trop nombreux pour qu'ils ne concurrencent pas directement la *vīṇā* traditionnelle. Leur adoption entraîne toutefois la perte presque complète de la technique du tiré, demandant un large manche pour son exécution et permettant d'obtenir un raffinement de l'ornementation sans égal. Le recours à une technique exclusive de glissé et de frappé sur les frettes risque de faire perdre l'usage de la grande diversité des micro-intervalles qui sont une des caractéristiques fondamentales de cette musique.

Pour se défendre face à ces nouveaux arrivants, lui assurer une place dans l'avenir et sauvegarder ainsi à la fois sa qualité de timbre, sa technique de jeu unique et la richesse mélodique qu'elle permet d'exécuter, un travail important est sans doute encore à accomplir sur la facture de la *vīṇā*, afin de la rendre plus apte à tenir sa place dans le monde moderne. La transformation de sa touche pour rendre permanente la pose de ses frettes, la simplification de son transport passant sans doute par une légère modification de sa conception, mais aussi par la confection d'étuis rigides et légers, et surtout le développement de son volume sonore, de manière acoustique ou par une amplification réellement maîtrisée, sont les progrès les plus urgents devant être réalisés.

Nombreux sont aujourd'hui les facteurs et les musiciens travaillant sur ces questions. L'effervescence d'idées et d'inventions que nous avons très partiellement décrite dans le dernier chapitre de cette étude est un gage de la vitalité de cette facture. La multiplicité des styles de jeu que nous avons observés auparavant nous a montré l'énorme potentiel de créativité que recèle cette pratique instrumentale. L'avenir de la *vīṇā* sera sans nul doute brillant si elle sait préserver ce qui fait son originalité et sa richesse. En ayant au fil de ces pages essayé de montrer la grande diversité de ses aspects d'hier et d'aujourd'hui, nous espérons avoir aidé, très modestement, à sauvegarder et à faire connaître quelques aspects de cette tradition, pour la faire mieux comprendre, apprécier et respecter dans le monde de demain.
